

# Honoré Daumier:

arte e política na temática das  
obras *Emigrantes* e *Fugitivos*<sup>1</sup>

Jardel Dias Cavalcanti

Professor de História da Arte e Crítica de Arte na Universidade Estadual de Londrina (UEL). Mestrado e doutorado em História da Arte pela UNICAMP. Autor dos livros *Os Anarquistas e a Questão da Moral* (Livro Aberto, S.P,1997) e *Com a Morte na Alma: a carta testamento de Van Gogh* (Nativa, S.P, 2003).

**Resumo.** O texto trata da relação entre arte e política na obra de Honoré Daumier, especificamente em *Emigrantes* e *Fugitivos*, situando culturalmente o interesse de vários artistas pela mesma questão.

**Palavras-chave.** Honoré Daumier, arte francesa, realismo, arte política.

**Honoré Daumier: art and politics in the theme of the works *Emigrants* and *Fugitives***

**Abstract.** The text deals with the relationship between art and politics in the work of Honoré Daumier, specifically in *Emigrants* and *Fugitives*, locating culturally the interest of several artists on the same issue.

**Keywords.** Honoré Daumier, french art, realism, political art.



O tema vive em algum lugar nas proximidades do objeto, e vive deste, mais ou menos como o conservador de uma coleção. Aprende-se algo quando ele é chamado; mas quando sabemos prescindir dele, ficamos muito mais sozinhos e imperturbáveis, e doravante podemos captá-lo ainda mais.

Rainer Maria Rilke

Honoré Daumier nasceu em 1808, em Marselha, vindo a morrer em 1879, em Valmondois, perto de Paris, vítima de paralisia cerebral. Aos vinte anos ingressou na Escola de Belas-Artes e na Academia Boudin. Se rebela contra o ensino clássico, dizendo-se cansado de copiar narizes e bocas, estátuas gregas e templos romanos. Mas foi ali que aprendeu a técnica da litografia que o tornaria mundialmente célebre.

Em 1830 começa a trabalhar como chargista político em *La Caricature*, uma revista satírica dedicada à defesa dos ideais republicanos. Nesse mesmo ano, é condenado à prisão e a uma multa de 300 francos pela caricatura *Gargântua*. Em 1835 o governo fecha o *La Caricature* levando Daumier a passar por períodos de grandes dificuldades.

O contexto em que Daumier vive é o posterior à derrota de Napoleão, quando a burguesia que subiu ao poder abandona os projetos republicanos da revolução de 1879 e restaura a monarquia levando Luís Filipe de Orléans (1773-1850) ao poder. Isso fez surgir uma imprensa republicana bastante crítica, panfletária e mordaz. Charles Phillipon (1800-1861), republicano radical, funda o *La Caricature* e convida Daumier a ser seu principal caricaturista.

As charges políticas de Daumier logo são notadas pelo público e também pela polícia. Na mesma medida em que o descontentamento com o governo aumenta, as repressões sanguinolentas e brutais também. O exército de Luís Filipe vai às ruas sufocar os protestos civis com violência e Daumier registra o massacre na Rua Transnonain, numa litografia dramática, publicada em 15 de abril de 1834, exibindo o assassinato de famílias inteiras, velhos e crianças, que reclamavam contra a carestia.

Partidário de ideias republicanas, Daumier encontrou na litografia um lugar ideal para a defesa de seus ideais. Exibia em suas obras o estado de pobreza da população, a exploração econômica da qual era vítima e, sabendo que o povo que fez a revolução foi enganado pela burguesia, esta deveria ser denunciada.





Fig. 1 - Honoré Daumier: *Emigrantes*, s/d, relevo em gesso, 0,28x0,66cm.

Fonte: Catálogo MASP, s/d.

Segundo Claude Roy, a obra de Daumier equivale ao que Stendhal (1783-1842) e Honoré de Balzac (1799-1850) fizeram em literatura e ao que Jules Michelet (1798-1874) fez em história. Mas Daumier tem uma vantagem sobre eles, só ele foi uma testemunha crítica e sagaz do seu próprio tempo (ROY, 1991, p. 7).

Nas obras que comentaremos abaixo, desenvolveremos a hipótese de que Daumier representa os fugitivos da repressão monárquica, rumo ao exílio, retratando simbolicamente o desalento do povo francês submetido à tirania.

Não se sabe ao certo quem denominou as obras de Daumier, *Emigrantes* (Fig. 1) e *Fugitivos* (Fig. 2), com estes nomes. Isso, aparentemente, causa uma suspensão da definição temática destas obras. Mas alguns elementos relacionados à obra e ao seu artista nos levam à proposição de algumas questões. Alguns elementos importantes são: a data do desenho preparatório, que é de 1850; os surpreendentes fatos do período (acontecimentos de 1848 na França), que estão à volta de Daumier no momento da criação das obras; a relação do conjunto de sua obra (grande parte, de crítica política) com esses acontecimentos e, mesmo, algumas características presentes na cena representada (a presença de um ferido ou morto e de pessoas carregando malas ou trouxas, o caminhar apressado de uma multidão).

Dois historiadores acreditam em uma possível relação entre estas obras e a derrota dos revolucionários nos acontecimentos de 1848, na França.





Fig. 2 - Honoré Daumier: *Fugitivos*, s/d, 16,2x28,7cm, óleo s/ tela. Fonte: ROY, 1991.

Claude Roy (1971, p. 105-106) diz:

Não é evidentemente uma coincidência sem significação que faz com que o refluxo do movimento revolucionário de 1848, este incidente que se consuma entre a revolução de fevereiro, a insurreição de junho e a eleição em dezembro de Luís-Napoleão à presidência da República, estes são os meses onde por quatro vezes, três vezes em pintura, uma vez em escultura, Daumier vai tratar do tema dos Fugitivos e dos Emigrantes. Em junho, a insurreição foi selvagememente reprimida: cinco mil mortos, quinze mil deportados, centenas de “exilados voluntários”.

Também Eugénie Kayser (1965, p. 81) comunga com esta possível relação:

O talento de Goya, e mais tarde de Daumier, está, sobretudo, em haver descoberto um modo de expressão para testemunhar a revolta contra as instituições opressivas. [...] Os *Emigrantes* e os *Fugitivos* lembram provavelmente o insucesso da insurreição social de junho de 1848 em Paris.

O levantamento dessa hipótese (a possível relação entre o relevo *Emigrantes* e as telas *Fugitivos* e a revolução de 1848) se deve ao fato de que grande parte das obras de Daumier insere-se em um quadro de críticas feitas à política opressiva de Luís Filipe e que as obras datam aproximadamente de apenas dois anos após os acontecimentos de 1848, ainda bastante vivos na memória tanto do artista como da população francesa.

Daumier vive nas ruas de Paris, no centro mais fervilhante da tragédia e comédias cotidianas (por ele representada em inúmeras obras). A grande cidade é o seu mundo, mundo de fecunda e inesgotável inspiração: lutas políticas e revolucionárias, a dor e a miséria dos humildes, o sarcasmo da burguesia. E é impressionado pelo espírito rebelde de Paris, em constante efervescência revolucionária, que traduz, em suas primeiras obras, por exemplo, cenas da revolta popular.

Daumier vive entre as barricadas e a sala de redação dos pequenos jornais revolucionários. Desde o princípio de sua carreira, encontra-se nele a preocupação com os fracos, com os proscritos e com os que sofrem por causa da miséria, da exploração pela qual são desonrados.

Sua obra chamará atenção para as chagas da sociedade à sua volta, mostrando sua decadência e degeneração. No ensaio sobre os caricaturistas, que remonta aos anos de 1845-6, o poeta Charles Baudelaire (1821-1867) elogia Daumier por sua representação integral da realidade da metrópole moderna:

Folheiem sua obra e verão desfilar ante seus olhos, em sua realidade fantástica e impressionante, tudo o que uma cidade contém de monstruosidades vivas. Tudo o que ela encerra de tesouros assustadores, grotescos, sinistros e burlescos, Daumier conhece. (BAUDELAIRE, 1997, p. 19).



Fig. 3 - Honoré Daumier: *Gargantua*, 1831. Fonte: Roy, 1991.



Daumier foi caricaturista político, colaborando nos periódicos *Caricature* e *Charivari*, sempre pronto a atacar a política hipócrita de Luís Filipe e o corrupto sistema judiciário, legislativo e burocrático do Estado Burguês. As caricaturas de Luís Filipe surgem sob o efeito das sangrentas jornadas de abril de 1834 e foram publicadas em 28 de agosto do mesmo ano no jornal *Caricature*. Na sua obra *Gargântua* (Fig. 3), Luís Filipe é retratado como um Gargântua, a quem o povo francês lança goela abaixo os frutos de seu trabalho, sem, contudo, saciá-lo. Nessa caricatura aparecem os ministros de Luís Filipe acumulando em cestos os impostos pagos pelo povo para os esvaziarem em seguida na bocarra insaciável de Gargântua, cuja fisionomia é a do monarca. Por baixo da poltrona, distribuem-se privilégios e monopólios a homens de negócios, cujos interesses eram defendidos pelos ministros do Rei. Esta sátira era demasiado dura para passar despercebida. Essa caricatura valeu a Daumier meio ano de prisão.

O mesmo jornal que publicou a caricatura anunciava no dia 30 de agosto: “No momento em que escrevemos estas linhas, é preso o senhor Daumier, condenado a seis meses de prisão, pela caricatura Gargântua” (BARZINI, 1974, p. 6). Essa caricatura de Daumier concentra uma reflexão semelhante à feita por Karl Marx (1818-1883), no seu livro *As lutas de classe na França de 1848 a 1850*, quando diz:

A Monarquia de julho não passava de uma grande sociedade por ações para a exploração da riqueza nacional da França, cujos dividendos se repartiam entre os ministros, as câmeras, 24.000 eleitores e o seu séquito. Luís Filipe era o diretor desta sociedade. (MARX, 1977, p. 113).

Em outra caricatura, *Repouso da França*, o soberano, metido num traje bem apertado, cartola, sobretudo preto e guarda-chuva no braço esquerdo quase escorrega do imponente trono em que adormeceu, evidentemente esgotado pelos muito assassinatos cometidos. Entre suas pernas vê-se um canhão com a boca voltada para o observador; dois outros destacam-se por sobre o trono, nas laterais. À esquerda, atrás do trono, o galo gaulês com o pescoço torcido; à direita, Marianne, com o barrete frígio à cabeça, tem olhos voltados para as algemas que lhe prendem o pulso.

Nas litografias e nas pinturas inspiradas em cenas de tribunais, Daumier dissecava o poder judiciário, ilustrando, entre várias coisas, as defesas apaixonadas dos advogados de clientes pouco decentes. Ele nos mostra os magistrados sob aspecto muito pouco favorável e nos dá os traços essenciais do seu caráter com uma arte muito segura.





Sua obra vê os primeiros anos do Orleanismo como macabramente grotescos e Luís Filipe como principal personagem do espetáculo reacionário que se desenrola no palco da França: papa defunto hipócrita, Gargântua insaciavelmente glutão, sempre urdindo intrigas, incitando ao assassinato, extorquindo a nação e, depois, exausto da festança que lhe propiciavam os assassinatos, imerso num profundo sono digestivo.

Em *Enforcando Lafayette! Trapaça meu Velho*, emerge o obeso Luís Filipe que exulta com a morte de Lafayette e com o fim da revolução. Todo de preto, na figura do coveiro, Luís Filipe, como dissimulador e hipócrita, encontra-se afastado do cortejo fúnebre na esplanada do cemitério e oculta atrás das mãos juntas o rosto, no qual se espelha a satisfação com a morte do inoportuno herói da liberdade.

Daumier também deslocou, até onde o regime permitia, os movimentos revolucionários do povo para o centro de seu interesse. Compôs uma série de desenhos e pinturas cuja temática era a revolta da população parisiense e sua participação nas barricadas. Em todas as telas o que podemos ver é a participação de um grande agrupamento humano – o mesmo que veremos fugindo da repressão em *Emigrantes*, que também estará no *Vagão de terceira classe*, – e não atos heróicos individuais. É o povo que está unido contra a política de Luís Filipe, é o povo que será esmagado em *O Massacre da Rua Transnonain*, é o povo que exilado, que comporá as telas *Os Fugitivos* e, conforme propõem Roy e Keyser, no relevo *Emigrantes*.

Em *A Revolta*, de 1848, vemos um enorme número de pessoas contorcidas, agitadas, meio desfiguradas, nuas sob o impacto de um grande e ágil movimento de corpos espremidos no momento de uma revolta popular.

A insurreição de 1831, que desencadeia um motim em Paris e que serve de pretexto para Louis Adophe Thiers (1797-1877), primeiro ministro de Luís Filipe e seu general aplicarem sanções dracônicas de repressão da revolta popular, estourada em Lyon durante a Monarquia de Julho (1831-1847), tem como ápice o massacre da Rua Transnonain, eternizado por Daumier. Esta gravura, que intitulou *Massacre da Rua Transnonain*, 1834 (Fig. 4), refere-se ao sufocamento dos motins que eclodiram em Paris após a segunda insurreição de Lyon. Esta obra ficou exposta por pouco tempo, pois foi rapidamente recolhida pela polícia.

A obra representa os mortos abatidos pela tropa orleanista, sendo a maioria crianças, velhos e mulheres, no total de 14 moradores de uma casa na



Rua Transnonain. Na obra, Daumier nos oferece a visão de um aposento da casa depois da atrocidade. Jaz ali à meia luz, na diagonal da representação, o cadáver de um homem apoiado sobre o dorso, as pernas nuas afastadas, o corpo – envolto numa camisa branca – os ombros encostados à cama destruída. O queixo do morto repousa à direita sobre o peito descoberto. Sua expressão facial é de um sublime que lembra o *Marat*, de David, ainda que seja mais contorcida pela dor. Os outros cadáveres no chão – o da criança, cuja cabeça destaca-se sob o corpo do homem e de cuja testa ainda escorre sangue, o do velho, de quem também apenas a cabeça pode ser vista, com olhos e boca escancarados, por fim o da mulher junto à porta arrombada – sugerem, todos eles, um significado alegórico para essa chacina: ela fora cometida contra o povo em geral, e não contra um indivíduo isolado, não apenas contra uma família. A figura central da obra, o trabalhador morto, corporifica o sofrimento do povo.



Fig. 4 - Honoré Daumier: *Massacre da Rua Transnonain* 1834, litografia 29x44,5 cm, 1834.  
Fonte: ROY, 1991.

Baudelaire (1997, p. 14) comenta esta obra nos seguintes termos:

Em relação ao lamentável massacre da rua Transnonain, Daumier se mostrou realmente um grande artista. [...] Não é exatamente uma caricatura, é história, trivial e terrível realidade. Num quarto pobre e triste, o quarto do tradicional proletariado, com móveis banais e indispensáveis, o corpo de um operário nu, de camisola e touca de algodão, jaz de costas, estirado, de pernas e braços abertos. Houve, sem dúvida, uma grande luta e um grande rebuliço no quarto, pois as cadeiras estão viradas, assim como a mesinha de cabeceira e o





urinol. Sob o peso de seu cadáver, o pai está prensado, entre suas costas e o piso, o cadáver de seu filhinho. Nesta fria água-furtada não há nada além do silêncio e da morte.

Encontramos, na questão da temática da obra, aproximações entre cenas criadas por Victor Hugo (1802-1885) e Daumier. A seguinte descrição do escritor poderia servir como texto para o *Massacre da Rua Transnonain*, de Daumier: “Estar na rua é crime, permanecer em casa é crime. Os assassinos sobem pelas escadas adentro e matam” (HUGO, 1958, p. 46). Esta aproximação se faz mais forte quando sabemos que Daumier ilustrou o frontispício de uma edição de *Châtiments* de Victor Hugo. Na capa do livro um raio rasga a nuvem, o relâmpago vem aniquilar a águia imperial, esmagada pelos versos de Victor Hugo.

Nesse momento poderíamos pensar nas seguintes palavras de outro escritor, Theophile Gautier (1811-1872), também contemporâneo de Daumier, que descreve as reações dos artistas frente a uma cena batalha:

O pensamentos do artista funciona sempre, mesmo à sua revelia; no meio de uma batalha, ele nota um efeito que escapa a qualquer outro. Por sua perpétua comunhão com a natureza, desenvolveu-se nele uma singular acuidade de percepção, que se exerce sem que ele o queira. Em sua rapidez de ação mais vertiginosa, nunca perde de vista a forma e a cor. Sua memória, acostumada a registrar linhas, capta prontamente o reflexo indelével das coisas. Isso não o impede de ser corajoso, exato no seu dever, bom camarada, cheio de sentimento. Se um companheiro de armas cair ferido, ele o retirará sob as balas e o colocará ao abrigo atrás de um muro. Mas a postura do corpo prostrado, a palidez do rosto, o reboco do muro varrido por balas onde se apóia a cabeça, a tonalidade do sangue que corre sobre a relva refletidos no olho como em uma fotografia instantânea. Vendo explodir a bomba, ele se pergunta com que mistura de cores se poderia expressar essa claridade sinistra. Essa disposição especial torna o artista maravilhosamente adequado para conservar ou produzir a fisionomia dos acontecimentos nessas horas de luta suprema onde, sob a iminência das catástrofes, os espíritos mais firmes só pensam em uma defesa desesperada. O artista toma parte na ação, mas ao mesmo tempo vê o espetáculo. Essa matança, onde se pode encontrar a morte é um batalha, sem dúvida, mas também é um quadro. (GAUTIER apud VALLÉS, 1982, p. 284-5).

Essas palavras de Gautier ilustram, de uma forma geral, o poder de observação de um artista como Daumier. E não importa se a batalha seja uma guerra civil ou a luta pela sobrevivência.

Em todas as obras relacionadas à questão da violência do Estado contra o cidadão, encontramos pormenorizados os detalhes que tornam visível essa violência: seja nos cadáveres da Rua Transnonain, seja no desespero dos fugitivos, seja no trabalho da população pobre, seja no sarcasmo estampado no rosto dos poderosos.



Após o período em que Daumier modelou o relevo *Emigrantes*, ou suas telas sobre os fugitivos, vemos surgir um artista que, com a lei de 1835, impondo censura à imprensa, abandona a crítica política e passa a dedicar-se à observação do cotidiano da população parisiense. É nesse cotidiano, então, que criará a imagem heróica do povo. Pela reincidência da imagem da figura popular na sua obra tendemos a concordar plenamente com Theodore de Banville, que dizia que Daumier “era do povo e amava o povo até o mais profundo de suas entranhas” (COCHET, 1945, p. 10).

No conjunto de suas obras Daumier aceitou retratar os sujeitos vulgares ou banais, recusando-se a enobrecê-los, idealizá-los ou mesmo os tornar pitorescos. O artista se revela um observador direto do ser humano, livre das regras e cânones da formosura abstrata. Identifica-se com o sentimento dos pobres que o servem de modelos e que evoca, sem embelezá-los, como um Rembrandt dos pobres.

Algumas obras isoladas aparecem no século XIX, como inovação no sentido de valorização do povo enquanto sujeito da história, retratando-o na crua imediatez dos acontecimentos de suas vidas. É o caso, por exemplo, de *A Barricada da Rua Mortellerie*, junho de 1848, pintado por Ernest Meissonier (1815-1891).

Mas este não é o quadro geral do século XIX. É comum, até metade deste século, muitos pintores ainda demonstrarem preferência pela referência greco-romana. Nesse sentido, vale registrar o diagnóstico de Émile Zola (1840-1902): “As circunstâncias quiseram que se escolhesse como padrão o belo grego, de maneira que os julgamentos emitidos sobre todas as obras de arte criadas pela humanidade resultam do maior ou menor grau de semelhança dessas obras com as obras gregas” (ZOLA, 1989, p. 66).

Os pintores acadêmicos se opunham aos modernos que, indevidamente, se proclamavam “pintores de História” porque, argumentavam, “a pintura histórica representa gestos heróicos e estes fatos sublimes encontram-se somente na história grega e romana. [...] As pessoas que tratam de outra época não podem senão produzir pintura de gênero” (DE VECCHI, 1992, p. 193).

Gustave Courbet (1819-1877) será um dos artistas que discordará desse raciocínio, sustentando que os artistas de um determinado século são substancialmente incapazes de reproduzirem os aspectos de um século passado ou futuro, e negará uma arte histórica referida ao passado afirmando que a arte histórica é por sua natureza contemporânea. Não é difícil imaginar a reação que



tal direção devia suscitar entre os críticos e pintores respeitadores dos ditames da Academia. Significava, na realidade, cancelar uma tradição baseada na arte figurativa. A resposta de artistas como Daumier e Courbet não só minava os privilégios adquiridos pela pintura acadêmica, incontestavelmente dominantes nos Salões e no mercado de arte, mas combatia um gosto profundamente arraigado na burguesia francesa.

No caso da literatura de escritores como Stendhal, Balzac e Flaubert, as camadas mais baixas do povo, o povo propriamente dito, mal aparece; e quando aparece, não é visto a partir dos seus próprios pressupostos sócio-existenciais, mas de cima. Em 1864, os irmãos Goncourt (1822-1896) publicaram o romance *Germinie Lacerteux*. No livro antepuseram um prefácio, prevendo a polêmica com o público, no qual explicavam as razões pela opção de retratarem as ‘classes baixas’. Diziam:

Mas porque escolher estes ambientes? [...] Talvez porque eu sou um literato bem nascido, e porque o povo, a canalha, se preferirdes, tem para mim o atrativo das populações desconhecidas e não descobertas, algo de exótico que os viajantes procuram. (apud AUERBACH, 1987. p. 448).

É também o caso de Eugène Sue (1804-1857). Sua obra *Os mistérios de Paris* está totalmente impregnada de um gosto pelas situações mórbidas, pelo horrível e pelo grotesco. Sue compraz-se em descrever as sórdidas tabernas da velha cidade e reproduzir a gíria dos ladrões dos *bas-fonds*, mas desculpa-se, sem cessar, diante de seus leitores, dos horrores e misérias de que fala, prova de que ainda tem consciência de dirigir-se a um público aristocrático e burguês, ávido de emoções, mas estranho aos protagonistas do romance. Eugene Sue acaba sendo, no plano literário, um vendedor de emoções que especula sobre a miséria humana.

Talvez só mesmo Émile Zola e Victor Hugo, o primeiro com *Germinal* e o segundo com *Os Miseráveis*, se dedicaram a escrever obras cujas temáticas foram exploradas a partir do povo.

Para escrever *Germinal*, Zola não se satisfez com a simples pesquisa documental. Foi passar alguns meses numa região de mineração. Morou em cortiços, bebeu cerveja nos botequins e desceu ao fundo dos poços para observar de perto o trabalho dos operários. Aos poucos foi se familiarizando com o meio onde viviam aqueles homens. Descobriu quais as principais doenças causadas pela mineração. Sentiu o problema dos baixos salários, os sacrifícios dos mineiros, a dificuldade em empurrar os vagões por um corredor estreito perigoso, o drama



do salto na escuridão que eles têm de dar para poderem sobreviver. Descreve a emoção de uma greve operária, mostra o amor feito sobre o carvão, os pequenos dramas das dívidas, as brigas no cortiço, a promiscuidade de pais e filhos em casas muito pequenas. Zola revela em *Germinal* um universo que muita gente não queria ver.

É interessante anotar o comentário de Baudelaire (1992, p. 56-59) a respeito de *Os Miseráveis*, de Victor Hugo:

O poeta apodera-se da atenção pública e a curva para os abismos prodigiosos da miséria social. [...] Os personagens de *Os Miseráveis* foram elevados a uma estatura épica. [...] Não é útil, acaso, que, de tempos em tempos, o poeta, o filósofo, peguem um pouco a felicidade egoísta pelos cabelos e lhe digam, esfregando-lhe o focinho no sangue e na imundice: vê tua obra e bebe tua obra?

E sobre o espírito de justiça de Victor Hugo, diz o poeta:

Produzem-se incessantemente, em Victor Hugo, esses acento e amor pelas mulheres caídas, pelas pobres pessoas esmagadas nas engrenagens de nossas sociedades, pelos animais mártires de nossa glotonaria e de nosso despotismo (BAUDELAIRE, 1992, p. 28).

O que queriam construir era um retrato verdadeiro da sociedade contemporânea tal como eles, Émile Zola, Victor Hugo, Honoré Daumier, a viam; tal como também o público era intimado, nestas obras, a vê-la. Não se trata mais, como no caso dos Goncourt, do atrativo sensorial pelo feio; trata-se, sem qualquer dúvida, do cerne dos grandes problemas sociais da época.

Para Rosenthal (1987, p. 348-352), as condições sociais e políticas favoreceram a evolução até esse tipo de representação:

As condições políticas e sociais favoreceram a evolução até o realismo. A literatura dá o exemplo. Pintores de tendências as mais diversas foram solicitados pelas novas forças. [...] O regime se abre para uma revolução popular. Os artistas estão atentos para a comoção geral. [...] a religião da pura beleza não é mais suficiente para satisfazer as almas; pouco a pouco se impõem a inquietação e o culto da cidade.

No que concerne a Daumier, sua obra possui, como Victor Hugo e Émile Zola, esta preocupação com a realidade moderna. Seus heróis emergem da temporalidade dos acontecimentos cotidianos e reais da camada social baixa. Tanto que os fundamentos básicos de suas temáticas são, por um lado, o tratamento sério da realidade cotidiana, ascensão da camada popular à posição de representação problemático-existencial e, por outro lado, o esgarçamento de personagens e acontecimentos cotidianos quaisquer no decurso geral da história,



do pano de fundo historicamente agitado. Como no poema em prosa *Os Olhos dos Pobres*, de Baudelaire, no qual a família em farrapos sai de trás dos detritos, para se colocar no centro da cena, também os personagens populares e burgueses conquistaram seu lugar na obra de Daumier.

Todas as figuras humanas e todos os acontecimentos humanos apresentam-se na sua obra sobre a base da realidade cotidiana das classes médias, burguesa e pobres da sociedade, tal como se apresentava na vida parisiense do século XIX. E isso no momento em que representar estas classes era considerado como estilo baixo. Pois mesmo no final do século XIX, o procedimento de representar a classe pobre, tal como era adotado pelos artistas acima citados como Hugo, Zola, Courbet, Daumier, é ridicularizado. Proust (1871-1922) anota a existência deste tipo de crítica aos realistas: “[...] um partidário fanático da Antiguidade como Bichot, que cobria de sarcasmos Zola por achar mais poesia num casal de operários, numa mina, do que nos palácios históricos”. (PROUST, 1958, p. 59).

Mas Daumier se permite tratar de maneira séria e mesmo trágica a realidade cotidiana, em toda a extensão de seus problemas, sejam eles sociais, políticos ou econômicos, confrontando-se com o princípio da estética clássica e seu estilo elevado.

O que Daumier quer comprovar com sua obra é que qualquer pessoa, sem distinção de posição social, pode desempenhar um papel trágico, e que não é preciso um meio nobre e/ou heróico para cenas de uma ação trágica. A invenção pode surgir, sua obra o prova, não apenas da força imaginativa, mas da vida real, tal como se apresenta em toda parte. Devido ao fato de sua obra ser uma reflexão crítica da vida parisiense, Daumier é frequentemente chamado de *o Balzac das artes plásticas*.

Em um momento no qual grande parte dos artistas registrava e comentava os acontecimentos revolucionários e pós-revolucionários da França, é quase impossível não perceber em obras como *Emigrantes* e *Fugitivos* uma referência a estes acontecimentos. Daumier, que sempre colocou sua obra a serviço de suas idéias políticas, não poderia estar imune a estes fatos.

Vale ressaltar ainda que, longe de ser apenas uma crônica dos acontecimentos franceses daquela época, estas obras demonstram a habilidade do artista em criar um mundo completo de figuras, com a precisa decisão dos



contornos, a amplidão dos volumes, sendo a expressão de uma arte que dialoga com grandes mestres como Michelângelo (1474-1564), Rembrandt (1606-1669) e Goya (1746-1828).

A expressividade do relevo *Emigrantes*, sua dramática monumentalidade e a dinâmica das figuras são, ainda, o que diferencia Daumier de seus contemporâneos. Na verdade, anuncia o que viria a ser a obra de Rodin (1849-1917), outro devedor de Michelângelo.

Mesmo quando o tema de suas pinturas é a pobreza das pessoas do povo, Daumier não pretende poetizar a miséria. A sua arte quer se impor sem a ajuda da curiosidade e do sentimento fácil. A realidade deveria, isto sim, aparecer como fonte de alegria estética igual ou superior a qualquer outra, poderosa, imponente, épica.

Daumier pertence ao domínio puro da arte, e é isto que faz sua força; mesmo seus desenhos políticos podem ser vistos de uma forma estranha às paixões políticas. É como se ele tivesse levado a cabo as tentativas ensaiadas por pintores como Géricault (1791-1824) em *A balsa do Medusa* ou Delacroix (1798-1863) em *A liberdade guiando o povo*, promovendo o grande encontro entre arte e acontecimento.

<sup>1</sup> O presente texto resume um capítulo de minha dissertação de mestrado em História da Arte, defendida na UNICAMP, sob orientação do prof. Dr. Jorge Coli, com bolsa da FAPESP.

## Referências

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BARZINI, Luigi. *L'Opera Pittorica Completa di Daumier*. Milano: Rizzoli Editore. 1971.

BAUDELAIRE, Charles. *Daumier: caricaturas*. Porto Alegre: Paraula, 1997.





- COCHET, Gustavo. *Honoré Daumier*. Buenos Aires: Poseidon, 1945.
- DE VECCHI, Pierluigi. *Arte nel Tempo*. Milano: Bompiani, 1992.
- HUGO, Victor. *História de um Crime*. São Paulo: Ed. Das Américas, 1958.
- KEYSER, Eugénie. *L'Occidente Romantico (1789-1850)*. Genève: Skyra, 1965.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Textos*. São Paulo: Edições Sociais, 1977.
- MASP. *A pinacoteca do MASP: de Rafael a Picasso*. São Paulo: Masp, s/d.
- PROUST, Marcel. *O Tempo Redescoberto*. Porto Alegre: Globo, 1958.
- ROSENTHAL: *Du Romantisme au Réalisme: la peinture en france de 1830 à 1848*. Paris: Editions Macula, 1987.
- ROY, Claude. *Daumier*. Geneve: Skyra, 1991.
- VALLÉS, Jules. *Crônicas da Comuna*. São Paulo: Ensaio, 1982.
- ZOLA, Émile. *A batalha do Impressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

